



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UNICEUB
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSORA ORIENTADORA: MAÍRA CARVALHO
ÁREA: AUDIOVISUAL

As cores de Almodóvar
Uma análise fílmica da representação das cores nas obras
do diretor Pedro Almodóvar

Cinara Ferreira Cordeiro
RA: 2089140/8

Brasília, junho de 2010.

Cinara Ferreira Cordeiro

As cores de Almodóvar

Trabalho apresentado à Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda no Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Prof.^a Maíra Carvalho

Brasília, junho de 2010.

Cinara Ferreira Cordeiro

As cores de Almodóvar

Trabalho apresentado à Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda no Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Banca Examinadora

Prof.^a Maíra Carvalho
Orientadora

Prof. André Ramos
Examinador

Prof. Bruno Nalon
Examinador

Brasília, junho de 2010.

Maria de Jesus e Geovan, os melhores pais do mundo.
Maíra, Carol e Davi, meus queridos irmãos.
Murillo, o grande amor da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por me proporcionar essa grande vitória. Minha amada família por todo amor e apoio. Meu namorado pela paciência e pela força durante esses cinco anos juntos. Ao meu cunhado Thiago por me ajudar com os filmes da monografia. Aos meus amigos, de faculdade e os de longa data. Agradeço a todos que acreditaram no meu esforço e na minha dedicação na conclusão de mais uma etapa da minha vida.

É curioso como às cores do mundo real parecem muito mais reais quando vistas no cinema.
Alex DeLarge – Filme Laranja Mecânica

RESUMO

O presente trabalho faz uma análise dos elementos intrínsecos na obra do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Relacionando a cor usada nas produções aos sentimentos e sensações que possam e que se deseja despertar. Além disso, a análise observa os elementos *Kitsch* e referências a Arte Pop presentes nas construções das histórias e das suas personagens.

Palavras-chave: Cor; Kitsch; Pop Arte; Pedro Almodóvar; Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mulheres à beira de um ataque de nervos - 00:33.....	36
Figura 2 – Mulheres à beira de um ataque de nervos - 00:40.....	36
Figura 3 – Mulheres à beira de um ataque de nervos - 21:48.....	37
Figura 4 – Mulheres à beira de um ataque de nervo - 21:52.....	37
Figura 5 – Mulheres à beira de um ataque de nervos - 23:32.....	38
Figura 6 – Mulheres à beira de um ataque de nervos - 24:08.....	38
Figura 7 – Mulheres à beira de um ataque de nervos - 33:27.....	39
Figura 8 – Tudo sobre minha mãe - 04:07.....	40
Figura 9 – Tudo sobre minha mãe - 08:56.....	41
Figura 10 – Tudo sobre minha mãe - 09:03.....	41
Figura 11 – Tudo sobre minha mãe - 09:42.....	42
Figura 12 – Tudo sobre minha mãe - 11:08.....	42
Figura 13 – Tudo sobre minha mãe - 14:08.....	43
Figura 14 – Volver –16:06.....	45
Figura 15 – Volver – 16:13.....	45
Figura 16 – Volver – 16:25.....	46
Figura 17 – Volver – 16:40.....	46
Figura 18 – Volver – 16:50.....	47
Figura 19 – Volver – 01:03:01.....	48

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. O ENCONTRO COM AS CORES.....	12
2.1 Conceito de cor	12
2.2 Psicologia das cores.....	15
3. O KITSCH.....	19
3.1 A arte pop.....	21
4. O MUNDO DE ALMODÓVAR	23
4.1 Mulheres à beira de um ataque de nervos	25
4.1.1 Analisando as cenas	26
4.2 Tudo sobre minha mãe.....	29
4.2.1 analisando as cenas	30
4.3 Volver	34
4.3.1 Analisando as cenas	35
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42
ANEXOS	43

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho é um estudo sobre o tipo de cinema desenvolvido pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar, através da análise de três filmes de diferentes décadas: *Volver*, de 2006; *Tudo sobre a minha mãe*, de 1999; e *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, de 1988; pretende-se analisar uma das suas características marcantes nas suas obras – as cores - o que mudou década após década e analisar as influências que estas causam.

Rodeado por mulheres na infância, como fica claro no filme *Volver*, e sofrendo do tédio das profundezas de sua província, Pedro Almodóvar nasce como expoente do cinema *Kitsch* espanhol. A mistura de cores, principalmente o azul em contraste com o vermelho, de elementos que muitos poderiam desprezar e a representação de mulheres fortes, mas cheias de altos e baixos, tornaram se marca registrada do cineasta.

Por mesclar o melodrama ao humor tipicamente latino, Almodóvar conseguiu tornar se estrela de seus filmes, atrair uma legião de fãs e despertar o interesse pela sua dialética. Enfim, tornou se objeto de estudo desta análise, que aborda principalmente o uso que ele faz das cores (propositalmente ou não) para causar sensações e de suas produções *kitsch*, como o próprio assume.

Com o contraste entre cores quentes e frias ao mesmo tempo presentes em situações adversas, o espanhol cria uma atmosfera de sensações, uma dinâmica envolvente.

Neste estudo analisaremos esses elementos típicos do cinema Almodóvar, o que as cores e suas combinações podem causar e como o *Kitsch* aproxima essa sétima arte do povo e de seu cotidiano. Relacionando os com conceitos e teorias sobre o tema.

O objetivo geral da monografia é compreender o universo das cores, o *Kitsch* e a Pop Arte, e identificar referências desses três elementos nos filmes do cineasta Pedro Almodóvar. Como objetivos específicos, compreender as funções e o conceito das cores; pesquisar através de referências bibliográficas os estímulos que as cores causam e analisar as influências para a composição dos cenários, figurinos e as escolhas das cores para os filmes de Almodóvar.

O estudo se baseia na pesquisa em fontes bibliográficas, em meios eletrônicos e análise fílmica. O objetivo é analisar três filmes do Almodóvar aplicando na análise das cenas os conceitos das cores, suas composições, o uso do *Kitsch* e a influência da pop arte nas suas obras.

Farina afirma que “Nas artes visuais, a cor não é apenas um elemento decorativo ou estético. É o fundamento da expressão. Está ligada à expressão de valores sensuais e espirituais” (1990, p. 23). E é nessa definição que a pesquisa pretende se desenvolver, mostrar que a cor não é meramente ilustrativa, nem tão pouco decorativa a cor desperta emoções. Nas obras do cineasta Almodóvar, as cores e o ambiente *kitsch* compõem junto a narrativa um cenário propício para envolver e seduzir o telespectador.

A estrutura da monografia ficou da seguinte forma. No capítulo dois o encontro com as cores aborda os conceitos das cores, seu processo de formação, suas variações de composição e aborda também o tema da psicologia das cores, explicando assim as influências que as cores exercem sobre nós. O capítulo três aborda a influência do *Kitsch* nas obras de Almodóvar. Sua definição e teorias. Abordará também o fenômeno da pop arte, como surgiu e quem são seus principais representantes. O capítulo quatro trata do mundo de Almodóvar relatando a sua biografia. Conterá também com um breve resumo dos filmes selecionados para a análise e as cenas dos filmes para o estudo. O capítulo cinco conterà com as considerações finais do projeto.

2 O ENCONTRO COM AS CORES

2.1 CONCEITO DE COR

O que poderia ser mais simples ou óbvio do que as cores? O céu é azul, mas também pode ser laranja ou até mesmo rosa como se pode ver no céu de Brasília. A grama é verde. O sangue é vermelho. O sol é amarelo. Mas afinal, como as cores são formadas?

As cores não têm existência material, elas são tão somente, uma sensação provocada pela ação da luz no órgão da visão. Estudiosos como Epícuro, afirmavam que as colorações dos objetos variavam de acordo com a luz que os ilumina, concluindo que “os corpos não têm cor em si mesmo” (PEDROSA, 2003, p.19). Então quando nos referimos que o céu é azul, ou o sangue é vermelho é porque a nossa visão está trabalhando sobre o processo da luz, a mensagem é enviada para o nosso cérebro, e com isso conseguimos identificar as cores nas coisas e nos objetos.

O processo de formação das cores ocorre quando a óptica, parte da física que trata das propriedades da luz e da visão, apoiada pela óptica fisiológica, demonstra que, quando a luz atravessa a pupila e o cristalino, atingindo os cones que compõem a fóvea e a mácula da retina no fundo do olho (PEDROSA, 2003, p.19).

Os estímulos que causam sensações cromáticas estão divididos em três grupos (PEDROSA, 2003, p.17):

Cores-luz: o estímulo recebe o nome de cor-luz quando a sua fonte é formada por luzes coloridas emitidas, naturais ou produzidas pela filtragem ou decomposição da luz branca. Sua tríade primária é constituída pelo vermelho, verde e azul-violetado.

Cores-pigmentos opacas: recebe o nome de cores-pigmentos opacas quando é formada por substâncias coloridas ou corantes que cobre os corpos, e a luz que age como estímulo é obtida por refração. Sua tríade primária é composta pelo vermelho, amarelo e azul.

Cores-pigmentos transparentes: recebe o nome de cores-pigmentos transparentes quando as cores da superfície produzidas pela propriedade de alguns corpos químicos de filtrar os raios luminosos incidentes, por efeitos de absorção, reflexão e transparência. Tal como ocorre nas películas fotográficas e nos processos de impressão gráfica em que as imagens são produzidas por retícula e por pontos nos processos computadorizados.

Já com o fenômeno da percepção é um pouco mais complexo pelo fato de além dos elementos fundamentais dos estímulos (luz e o órgão da visão) são incluídos também os dados psicológicos. Na maioria das vezes, estamos tão acostumados com o processo da criação das cores que não nos atentamos para a diferença da coloração que pode acontecer num objeto. O sistema de cores de Albert Munsell ao se referir à percepção, distingue três características principais que correspondem às cores: **matiz** (comprimento da onda), **valor** (luminosidade ou brilho) e **croma** (saturação ou pureza da cor).

O **matiz** é a coloração definida pelo comprimento de onda: é o que determina pelo que conhecemos por azul, vermelho, amarelo, verde etc.

O **valor** é a luminosidade da cor, ou o quanto a cor se aproxima do branco e do preto.

O **croma** é a saturação ou o grau de pureza da cor.

Os três parâmetros para definições das cores são praticamente universais. Um primeiro para determinar a exata posição da cor no espectro eletromagnético; um segundo para determinar as atenuações ascendentes (clareamento) e descendentes (escurecimento) da cor; e um terceiro para determinar a proximidade da cor espectral com a sua correspondente em uma escala de tons de cinza. (GUIMARÃES, 2000, p.54)

Em relação aos códigos secundários, a claridade e a escuridão não são simplesmente a presença ou a ausência de luz; são duas cores fundamentais da sintaxe visual: o branco e o preto.

A primeira relação entre o branco e o preto é a delimitação de espaço. A mesma escolha paradigmática entre branco e preto, a partir da origem física dessas cores, comparece na oposição entre os signos positivos e negativos, entre o sim e o não, embora o preto possa ser apresentado como presença (figura) e o branco como ausência (fundo) na percepção de padrões visuais. (GUIMARÃES, 2000, p.57)

Um exemplo muito claro disso é que se um objeto de determinada cor poderá parecer mais claro ou mais escuro dependendo do fundo sobre o qual se apresenta. Fundos escuros tende a clarear as cores aplicadas sobre ele, assim como fundos claros tende as escurecê-las.

Guiados por dados perceptivos, os estudiosos puderam iniciar uma classificação e nomenclatura das cores, seguindo suas características e formas de manifestação. São divididas em seis grupos principais (PEDROSA, 2003, p.18):

Cores primárias: são as cores indecomponíveis, que se misturadas darão origem às outras cores. (PEDROSA, 2003, p.18)

Cores secundárias: são as cores formadas pela junção na mesma proporção de duas cores primárias. (PEDROSA, 2003, p.18)

Cores terciárias: são as cores que se compõem de uma cor secundária e qualquer das duas cores primárias. (PEDROSA, 2003, p.18)

Cores complementares: são as cores que se misturadas produzem o branco. (PEDROSA, 2003, p.18)

Cores quentes: é a designação genérica empregada para definir as cores em que predominam o vermelho e o amarelo. (PEDROSA, 2008, p.32)

Cores frias: por oposição às denominadas quentes, designa as cores em cuja composição predomina o azul. (PEDROSA, 2008, p.32)

2.2 PSICOLOGIA DAS CORES

Quando falamos em cores, a maioria das vezes não nos passa pela cabeça a influência que elas exercem sobre nós. Sua influência vai além da cor que gostamos ou que nos identificamos mais. A cor está relacionada à decisão de compra de um determinado produto, ou à escolha de uma lanchonete ou um restaurante e muitas vezes determinam o nosso humor ou estado de espírito.

Não é demais repetir que a cor é uma realidade sensorial à qual não podemos fugir. Além de atuarem sobre a emotividade humana, as cores produzem uma sensação de movimento, uma dinâmica envolvente e compulsiva. Vemos o amarelo transbordar de seus limites espaciais com uma tal força expansiva que parece invadir os espaços circundantes; o vermelho embora agressivo, equilibra-se sobre si mesmo; o azul cria a sensação do vazio, de distância, de profundidade. (FARINA, 1990, p.101)

Vários estudos comprovam o porquê das preferências que os indivíduos manifestam por determinadas cores. M. Déribéré é um desses estudiosos, que durante anos realizou um trabalho minucioso de pesquisa e dados sobre esse assunto.

Mas também não se pode esquecer que a preferência por determinadas cores se deve aos aspectos sociológicos, psicológicos e fisiológicos.

Há necessidade, em primeiro lugar, de se tentar sanar um grande inconveniente: as reações que uma mesma cor pode ocasionar e que derivam, às vezes, da utilização que dela se pretende fazer. Se um indivíduo pensa, consciente ou inconscientemente, em uma cor em relação a determinado uso que irá fazer dela é evidente que sua reação não é diante da cor em si, mas da cor em função de algo. (FARINA, 2002, p.103)

Os costumes sociais são fatores que intervêm nas escolhas das cores. Por exemplo, sabemos que o preto é a cor do luto e da tristeza na maioria das culturas ocidentais, enquanto na China o luto se representa em branco. A explicação para isso são os fatores culturais, enquanto no ocidente o preto carrega o significado do

negativo, o oriente utiliza o branco com representação da morte por considerá-la positiva - elevação espiritual e do nascimento.

Há ainda a relação do psicológico para a influência das cores nos indivíduos. Algumas experiências psicológicas têm provado que há uma reação física do indivíduo diante da cor. Entretanto esse é ainda um campo a ser bastante explorado.

Léger foi o artista plástico que mais conscientemente usou a cor, pois não só produziu obras que revolucionaram os conceitos plásticos da época como também os teorizou em seu livro *As funções da pintura*. Diversas vezes em sua obra ele ressalta a influência que a cor pode exercer sobre o organismo humano. (FARINA, 1990, p.106)

Farina faz referência à Léger que, como artista plástico tinha consciência das influências das cores na composição de suas obras, as cores iam além de um elemento decorativo.

As reações corporais do indivíduo à cor, embora não sendo bem definida cientificamente, têm sido bastante usada tanto no âmbito da educação quanto no campo terapêutico. No campo da psicologia, Fèrè concluiu que: “a luz colorida intensifica a circulação sanguínea e age sobre a musculatura no sentido de aumentar sua força segundo uma sequência que vai do azul, passando pelo verde, o amarelo e o laranja, culminando no vermelho” (FARINA, 1990, p.106).

Mesmo que os efeitos produzidos pelas cores sejam tão diretos e espontâneos, se tornam difíceis de acreditarem apenas em experiências passadas. Entretanto, cientificamente, nada comprova a existência de um processo fisiológico que explique o porquê dessa reação que ocorre no homem à estimulação da cor.

Para a cromoterapia – terapia por meio das cores, cada cor influencia de maneira diferente os indivíduos (LANCY, 1996).

Vermelho – faz a pessoa sentir-se intrépida, ousada, poderosa, corajosa. O vermelho é uma cor precursora que chama a atenção. O vermelho afeta as reações emocionais, quando os tons escuros do vermelho são introduzidos no ambiente, eles podem ativar a violência contida nas pessoas. A cor vermelha pode estimular o apetite e pode-se perder a noção de tempo quando se está cercado por ela. (LANCY, 1996)

Amarelo - associada com a luz do sol, o amarelo é uma cor quente e expansiva que ativa a mente e abre-a para novas ideias. O amarelo torna sensível a consciência e deixa o indivíduo mais alerta; sua vibração também ajuda as pessoas que têm dificuldades para a aprendizagem. Usado em passagens, corredores e lugares onde há muito pouca luz, o amarelo pode proporcionar uma sensação de espaço. (LANCY, 1996)

Verde - cor do equilíbrio e da harmonia, o verde não é quente nem frio, ele combina com todas as outras cores e ajuda a reduzir a tensão e o *stress*. O verde proporciona a sensação que se tem quando se dá uma caminhada no bosque e no campo: uma profunda sensação de liberdade e fluidez. É cor relaxante e repousante, mas se usada sozinha pode ser extenuante e pode criar um ambiente estático. (LANCY, 1996)

Azul – é conhecido como uma cor muito terapêutica, que relaxa, acalma e esfria. O azul é indicado especialmente para hospitais e clínicas, mas precisa ser usado com cuidado, do contrário pode criar um ambiente frio. Azul em demasia faz com que a pessoa fique indiferente e retraída, mas o azul ajuda a baixar a pressão sanguínea e a reduzir o *stress* e a tensão. (LANCY, 1996)

Mesmo que cientificamente não seja comprovado a influência que as cores exercem nos seres humanos, estudos na área da cromoterapia provam que as cores influenciam e também ajudam em certos tipos de tratamentos alternativos. Podemos dizer também que as reações das cores se diferencia de acordo com a cultura e os costumes de cada indivíduo. Sem mesmo ter existência material, as

cores ultrapassam as barreiras da estética e provam que as suas funções vão além disso, seu papel hoje é se comunicar e interagir com os seres humanos.

3. O KITSCH

O termo *Kitsch* surgiu em Munique, por volta de 1860. Vem do alemão *Kitschen*, que quer dizer atravancar e, mais especificamente, fazer móveis novos com velhos. Ainda com o mesmo radical e sentido pejorativo, há a palavra *vertkitschen* que significa trapacear, receptar, vender outra mercadoria no lugar da que havia sido prometido.

O termo é designado para algo que é considerado de mau gosto em produções artísticas.

O *Kitsch* está ligado à arte de maneira indissociável, assim como o falso liga-se ao autêntico. Segundo Broch, “há uma gota de *Kitsch* em toda a arte”, uma vez que toda arte inclui um mínimo de convencionalismo, e de aceitação do agradar ao cliente, de que nenhum grande mestre está isento. (MOLES, 1972, p.10)

O uso do *Kitsch* tem como objetivo disseminar a arte para que ela não fique restrita a uma determinada classe social, e achar o belo naquilo que é considerado feio, provocar uma reação no espectador ao olhar, ouvir ou sentir a arte. O *Kitsch* está situado entre a moda e o conservadorismo, como a aceitação da “maioria”. Com isso o *Kitsch* se torna essencialmente democrático, é a arte do aceitável.

O *Kitsch* ao alcance do homem, ao passo que a arte está fora de seu alcance, o *Kitsch* dilui a originalidade em medida suficiente para que seja aceita por todos. Se os arcos hiperbólicos das arestas da Torre Eiffel possuem uma grandeza assintótica, uma vez transformada em miniatura inofensiva como peso de papéis, reduz-se ao sabor amável de curvas harmoniosas. (MOLES, 1972, p.32)

O *Kitsch* apresenta-se desse modo como à arte que está ao alcance do homem, disponível nas vitrines e casas comerciais. Os produtos *Kitsch* são geralmente confeccionados a partir de novos materiais que nunca se apresentam como são a norma consiste em utilizar matéria-prima considerada inferior, como por exemplo: gesso, estuque, ferro e zinco – dissimulando-as para que pareçam nobres.

Essa técnica da simulação combina-se nas produções *Kitsch* como uma ornamentação rebuscada, utilizando uma ampla gama de cores e com as distorções das dimensões da figura em relação ao objeto representado. No *Kitsch* nota-se ainda a tendência ao exagero e o acúmulo de elementos numa só composição. Podendo assim dizer que o *Kitsch* se alimenta de elementos retirados de diferentes escolas e artistas.

O *Kitsch* pode ser encontrado em diversas áreas da cultura de massa, como: artes visuais, escultura, literatura, objetos, música e arquitetura.

“Com o passar do tempo, o termo foi se desprendendo das suas conotações desfavoráveis” (MOLES, 1972, p.11) foi ganhando força e dando oportunidades aos artistas de retomarem o estilo como distração estética.

A história do *kitsch* se divide basicamente em duas fases. A primeira remete à época da ascensão da burguesia. Com muito dinheiro, a sociedade burguesa alemã do século XIX queria possuir os objetos de arte que a aristocracia tanto ostentava, mas a um preço menor. Pintores e artesãos amadores eram contratados para reproduzir quadros, móveis, jóias e artigos de decoração usados pela nobreza. Nessa fase, cada objeto revestia-se de um grande valor sentimental. Era como se cada um fizesse parte da história do seu proprietário, que o conservava por toda a vida.

As relações do indivíduo com o meio social passam, a partir de agora e fundamentalmente, pelos objetos e produtos transformados nas expressões mais tangíveis da presença da sociedade em seu ambiente, desde o momento em que tomam o lugar das “coisas naturais”. (MOLES, 1972, p.12)

A segunda grande fase se inicia na década de 1920, impulsionada pelo surgimento das lojas gigantes. Os Estados Unidos, a Inglaterra e a Europa foram os primeiros a se renderem ao encanto do *prismatic* (Lojas Americanas), que se tornaram verdadeiros templos do consumo e tinham em seus estoques vários artigos sem procedência específica, projetados por designers especialmente para agradar o público.

É o *neokitsch*, período áureo do *kitsch*, que dura até hoje. Nele, as pessoas já não têm relação afetiva com os artigos comprados, consomem por consumir. Para o comprador de um produto *neokitsch*, a escolha entre uma imagem santa e uma *Hello Kitty* é aleatória, determinada por um impulso.

3.1 A ARTE POP

O período pós-guerra na Grã-Bretanha, o movimento que surgiu no início da década de 1950 chegou para quebrar paradigmas na sociedade e no mundo da arte.

A primeira obra a ser intitulada como pop é a colagem *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*, de Richard Hamilton exibida na exposição *This is Tomorrow*, do Independent Group, montada em 1956, na Whitechapel Art Gallery em Londres.

Em primeiro lugar, o pôster era composto basicamente de anúncios recortados de revistas populares. Ao conhecer a existência desse material e usá-lo numa colagem, Hamilton sugeria não só que o reino dos meios de comunicação de massa era digno de inclusão nas categorias mais elevadas da cultura ocidental, mas também que as distinções culturais tradicionais – entre elevado e inferior, elitista e democrático, único e múltiplo – poderiam ser um resquício de uma sensibilidade estética antiga e agora obsoleta. Seu uso quase descarado desses anúncios era a um só tempo irônico e sincero, uma dualidade que existe na maior parte da arte pop. (2002, p.7)

As ideias formadas por Hamilton eram sustentadas pelos textos críticos de Lawrence Alloway que cunhou o termo “pop”, e de Reyner Banham. Os dois críticos pertenciam ao Independent Group e ajudaram com o lançamento dos fundamentos teóricos da arte pop. “Alloway era fascinado pela cultura popular, inclusive a ficção científica e os *westerns* de Hollywood, assim como pelas teorias correntes de comunicação e de produtividade comercial e de massa”. (MCCARTHY, 2002, p.9)

A arte pop surgiu inicialmente como uma crítica dos artistas ao consumismo da sociedade de massa, prazeres hedonistas numa sociedade fantasiada, onde

tudo era aparência e direcionado sempre para um consumo desenfreado das coisas.

A chegada da arte pop nos Estados Unidos diferiu da ocorrida na Grã-Bretanha. Os artistas se formaram em escolas diferentes e trabalharam isolados uns dos outros até o final de 1962. Exposições organizadas pelo *Arts Council* na Filadélfia e *The New Realists* realizada simultaneamente na Sidney Janis Gallery em Nova York revelaram vários artistas que trabalhavam com materiais encontrados no meio comercial. Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist e Tom Wesselmann foram identificados quase imediatamente como os principais artistas pop dos Estados Unidos.

Com o desenvolvimento da arte pop nos Estados Unidos, ficou claro que uma disposição de olhar para a cultura visual dos meios de comunicação de massa e do ambiente comercial e aprender com ela constituía uma tendência significativa na arte ocidental. (2002, p.14)

No decorrer de toda a década, a arte pop foi um dos movimentos centrais tanto na arte inglesa como na norte-americana, descobrindo e firmando vários talentos, a arte pop não só afetou diretamente o curso da arte anterior – Modernismo – em todo o mundo como também refigurou o nosso entendimento da cultura do século XX.

A arte pop evitou a rigidez e as censuras de algumas manifestações do modernismo em favor de uma arte que era visual e verbal, figurativa e abstrata, criada e apropriada, artesanal e produzida em massa, irônica e sincera. A arte pop era tão complexa e dinâmica na época, quanto o movimento e os artistas que lhe deram vida.

4. O MUNDO DE ALMODÓVAR

Pedro Almodóvar Caballero nasceu na região de La Mancha na Espanha em 24 de setembro de 1951. Mesmo com a falta de recursos voltados para a arte naquela época, Almodóvar desde muito novo se mostrou interessado pela arte do cinema.

Começou a frequentar o cinema aproximadamente com dez anos de idade, como na sua aldeia era raro os momentos de se ver os filmes que estavam em cartaz naquela época, em meados dos anos 60 Almodóvar ia para Cáceres para poder assistir a seus filmes prediletos. Em uma entrevista concedida a Frédéric Strauss – ex redator e chefe adjunto da revista *Cahiers der Cinema*, é roteirista e crítico de cinema da *Télérama* – Almodóvar fala sobre as influências que sofreu naquela época e que hoje contribuíram muito para a sua formação e também para a composição de um cineasta renomado no mercado.

Durante muitos anos de liceu, o que víamos era a comédia americana da época: filmes de Frank Tashlin ou Blake Edwards, alguns de Billy Wilder, ou ainda *Um caminho para dois*, de Stanley Donen, de que gostava muito. Em Cáceres vi também os primeiros filmes da Nouvelle Vague francesa, *Os incompreendidos*, *Acossado*, os grandes filmes neo-realistas italianos, os primeiros Pasolini, filmes de Visconti e de Antonioni, cuja memória guardei para sempre porque me emocionaram muito. Nenhum desses filmes me falava da minha vida, mas curiosamente sentia-me muito próximo do mundo que me revelavam.

Quando vi *A aventura* fiquei perturbado, e disse para mim mesmo: “Meu Deus, esse filme fala de mim”, o que era muito extravagante, porque eu não sabia o que era burguesia, eu era uma criança. Mas o filme falava do tédio, e isso eu sabia muito bem o que era nas profundezas de minha província. Sentia-me exatamente como Mônica Vitti no filme, podia falar como ela: “Não sei o que fazer; bem, vamos ao *night club*... Acho que tenho uma ideia... Mas não sei o que é.” Essa reação me parece hoje muito *kitsch talvez ligada* à minha sensibilidade gay, mas era também sincera; todo meu ser partilhava dessa emoção. Lembro-me também de *Bom-dia, tristeza*, de Françoise Sagan, e de ter me sentido completamente niilista depois de ler o livro. Nessa ocasião já tinha recusado a educação religiosa; sabia desde o início que os padres não falavam de mim. Reconheci-me também completamente em *Gata em teto de zinco quente*, filme baseado em Tennessee Williams e que, para a Igreja, era a própria expressão do pecado, e dizia a mim mesmo: “Pertencço ao mundo do pecado, da degenerescência.” Tinha 12 anos, e quando alguém me perguntava “o que você é?”, eu respondia: “Sou niilista.” (STRAUSS, 2008, p. 22).

Almodóvar desde muito cedo se mostrou uma pessoa à frente do seu tempo. Viveu em uma aldeia rodeado de pessoas e costumes provincianos sempre soube que era diferente, e suas atitudes e idéias mostravam isso. Com todas essas experiências vividas, Almodóvar faz questão de retratar tudo aquilo que sentiu em seus filmes. Retrata a imagem da mulher forte ao mesmo tempo em que demonstra todas as suas fraquezas, mostra a “realidade” da igreja e tudo aquilo que a sociedade conhece, mas faz questão de marginalizar.

Iniciando sua carreira de cineasta em Madri, seu primeiro longa-metragem foi gravado em 1978 no formato super-oito: *Folle... Folle... Fólleme... Tim*. Durante os anos 70, Almodóvar ia a Barcelona mostrar os seus filmes super-oito em festas e festivais, com isso começou a ficar bastante conhecido. Com o início da sua popularidade na Espanha, começou a apresentar seus filmes em bares, discotecas e depois nas escolas particulares de cinema que acabavam de ser criadas em Madri, em galerias de artes e, por fim – foi este o ponto culminante do período -, na Cinemateca de Madri.

Em sua filmografia, Almodóvar já acumula 17 longas-metragens realizados ao longo de sua carreira.

Strauss define Almodóvar da seguinte maneira:

Quando Pedro Almodóvar se lança no cinema, é como a energia de alguém que há muito tempo ganhou impulso realizando curtas-metragens e entrando no ritmo cada vez mais intenso e festivo que acompanha o retorno de Madri à democracia, à vida. No entanto, foi na solidão e no tédio que o jovem cineasta descobriu desde muito cedo a arte de arrebatamento e o gosto pelas turbulências. Os anos de infância e formação confinam Pedro Almodóvar a um lugar de espectador do qual retirará para sempre uma crença essencial no poder da imaginação. Quer passe pela leitura, escrita ou cinefilia, esse é um poder que liberta, ao mesmo tempo que estrutura: quanto mais transporta o jovem Almodóvar para outros lugares, mais o leva àquilo que ele é no íntimo, a sua verdadeira vida. (2008, p.19)

A ironia e os paradoxos da vida chegaram ao paraíso com os filmes de Pedro Almodóvar. Neles surgiu um mundo cuja profundidade muitas vezes reside

na aparência; um mundo em que o único sentido parece ser um contra senso, no qual as perturbações vêm restituir a ordem.

4.1 Mulheres à beira de um ataque de nervos

O filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1987) conta a história de Pepa e Ivan dois dubladores. Graças a essa profissão, Ivan declarou seu amor às mulheres mais belas do cinema, mas infelizmente limitou-se a isto. Depois de uma relação de vários anos, rompe com Pepa e lhe deixa uma mensagem na secretária eletrônica, pedindo-lhe que prepare sua mala. Pepa já não suporta seu apartamento assombrado por recordações e decide alugá-lo. Procura desesperadamente Ivan para lhe anunciar que está grávida, e enquanto espera por ele o apartamento acolhe numerosos visitantes.

Candela, uma amiga de Pepa, vem refugiar-se ali, procurada pela polícia depois de ter hospedado, sem saber, terroristas xiitas. Lucía também vem procurar Ivan, que fora seu amante e lhe dera um filho, Carlos, o que Pepa descobre quando este vem por acaso visitar o apartamento com a noiva, Marisa. Psicicamente instável Lucía quer na realidade matar Ivan, que, ao abandoná-la, a levou à loucura: internada durante muitos anos num hospital psiquiátrico, ela só recupera a razão quando ouve, num filme na televisão, Ivan pronunciar as palavras de amor que lhe dissera 20 anos antes.

À casa de Pepa chegam também dois policiais à procura de Candela, e a dona da casa resolve momentaneamente o problema, oferecendo-lhes um gaspacho cheio de soníferos. Lucía consegue roubar um revólver e foge em direção ao aeroporto, onde Ivan está prestes a embarcar em um avião com sua nova amante. Pepa consegue desarmar Lucía e salva assim a vida de Ivan, que a convida para beber algo na cafeteria a fim de se recompor e falar de sua situação. Mas Pepa recusa. Ela já não precisa disso. Tudo o que queria dizer a Ivan resumia-se numa só palavra: adeus.

4.1.1 Analisando as cenas



Figura 1



Figura 2

Os créditos de abertura do filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (figuras 1 e 2) mostram a influência da pop arte – as duas cenas nos dão à impressão de que são colagens -, também é observado a mistura de cores quentes e frias para a composição das peças. Com essas figuras na abertura no seu filme, Almodóvar já demonstra o universo que será abordado. As cores são utilizadas com mais sutileza, tanto nos figurinos como nos cenários do filme. A presença da cor vermelha sempre é muito evidenciada nos seus filmes, como é possível observar nas primeiras imagens (figura 1 e 2). Para realizar esse trabalho Almodóvar recortou fotos de revistas femininas dos anos 1950 e 1960, a proposta

dessa colagem era de que o público entrasse no filme como se folheasse uma revista de moda.



Figura 3



Figura 4

Nesses dois planos (figuras 3 e 4) é possível observar claramente a utilização do *kitsch* na composição desse cenário. Um táxi completamente irreverente, com várias estampas de onças, revistas antigas penduradas e vários penduricalhos. O ator - Guillermo Montesinos – que interpreta o taxista também faz parte desse ambiente *kitsch*, com a cor do seu cabelo inusitada e o seu figurino, tornando-se uma figura marcante no filme. Na figura 4, pode-se observar o

estranhamento que Pepa sentiu ao entrar no táxi. Para a composição desse cenário Almodóvar utilizou de cores quentes, a referência a arte pop fica por conta das revistas antigas penduradas na porta do táxi.



Figura 5



Figura 6

Apesar da sofisticação da protagonista, o cenário principal – a cobertura (figuras 5 e 6) é repleto de elementos *kitsch*. Na figura 5, pode-se observar o cenário com vários elementos praianos, e na figura 6 a protagonista aparece cuidando das suas galinhas que também ficam na sua cobertura. Observa-se no

filme a junção de vários elementos que Almodóvar utilizou, misturando objetos praianos com referências rurais e também com o glamour e o modo de vida urbano. A utilização do vermelho tanto no cenário da cobertura como no figurino de Pepa são evidentes.



Figura 7

Ao que se refere de figurino, Almodóvar não ousou tanto em Pepa, utilizando um figurino mais sofisticado e conservador. Já em Candela o cineasta recorreu a vários elementos *kitsch* na composição da sua personagem. Um figurino bem extravagante e incomum, Candela chama a atenção por também compor um personagem muito caricato. Acabando assim que o seu figurino fica bastante propenso a ela.

4.2 Tudo sobre minha mãe

No filme *Tudo sobre minha mãe* (1999), Manuela vive só com Esteban, seu filho adolescente. Eles têm apenas 18 anos de diferença e são muito unidos. A mãe é coordenadora na Organização Nacional de Transplantes do Hospital Ramón y Cajal, em Madri. O filho, apaixonado por literatura, quer ser escritor e há pouco tempo começou um romance, cujo título – *Tudo sobre minha mãe* – é diretamente inspirado por *A malvada*, de Mankiewicz.

No décimo sétimo aniversário de Esteban, Manuela oferece-lhe o livro de Truman Capote, *Música para camaleões*, e uma ida ao teatro para assistirem a *Um bonde chamado desejo*. Mãe e filho partilham a mesma admiração por Huma Rojo, a atriz que desempenha o papel de Blanche Dubois. À saída do teatro, chove a cântaros, mas Esteban faz questão de pedir um autógrafo a Huma. Sob uma marquise em frente da entrada dos artistas, Manuela e Esteban esperam a saída da atriz, ao mesmo tempo que evocam a emoção que a peça lhes causou. Para surpresa de Esteban, a mãe conta-lhe que há 20 anos interpretara Stella, com o pai de Esteban o papel de Kowalsky. Ele está agitado por Manuela lhe falar finalmente de seu pai.

Há muito tempo que desejava saber tudo sobre esse desconhecido. Manuela promete que dirá tudo quando voltarem para casa. Nesse momento, saem Huma e Nina Cruz, sua parceira e amante. Discutem violentamente, ao mesmo tempo que mandam para um táxi. Quando o carro arranca, Esteban corre em sua perseguição, mas é atropelado por um outro veículo. Quando o carro desaparece, Esteban jaz sem vida, surdo aos gritos da mãe. Desesperada, louca de dor, Manuela abandona Madri e vai para Barcelona. Decidida a cumprir sua última promessa ao filho, parte à procura do homem que amou e deixou, há 18 anos: o pai de seu filho, cujo nome também era Esteban, antes de se transformar em Lola, a Pioneira.

4.2.1 Analisando as cenas



Figura 8

Numa das primeiras cenas do filme *Tudo sobre minha mãe*, Almodóvar deixa evidente a utilização do contrates da cor quente vermelho e da cor fria azul (figura 8). A representação do vermelho, como se pode ver também no cartaz do filme tem como representante Manuela, imagem materna, que passa a força, a paixão e a intensidade que a cor vermelha denota. A cor azul que carrega todos os elementos da frieza e do distanciamento representa a figura de Esteban, filho que sofre com a ausência do seu pai desconhecido por ele.



Figura 9



Figura 10

As figuras 9 e 10 trazem a referência da pop arte com a colagem do rosto de Huma na parede do teatro. Novamente as utilizações do vermelho nessas duas cenas ficam bastante evidentes. Manuela aparece utilizando um casaco vermelho que completa a composição da cena. Pode-se sentir a força do vermelho e a sua expressividade, como se a cor também falasse com o espectador.



Figura 11



Figura 12

A cor azul já na cena do teatro se torna a cor principal (figuras 11 e 12). Na primeira cena é possível observar a transição da imagem de Huma, representada pelo vermelho se fundindo com a cor azul do cenário da peça de teatro. A mudança da cor trás consigo todo o esfriamento que será causado nas cenas seguintes com o acidente de Esteban, Almodóvar no filme referenciou o azul como a imagem do filho de Manuela, a peça de teatro acaba se tornando o elo dela com o seu filho.



Figura 13

Antes mesmo de anunciar a morte de Esteban, Almodóvar utiliza da cor para o anúncio de uma tragédia na vida de Manuela. Logo quando chega ao hospital, esperando por notícias, Manuela, aparece sem o seu casaco vermelho e agora fica evidente a sua blusa preta, representando sem ela saber já o luto que ela viveria. As luzes escuras também serviram para demonstrar toda a tensão que se passa na cena, com a agonia de Manuela esperando por uma resposta dos médicos.

4.3 Volver

O filme *Volver* (2006) é ambientado em Madri, dias atuais. Raimunda é uma jovem mãe dinâmica e sedutora, cujo marido está desempregado e a filha em plena adolescência. O orçamento doméstico é magro, e é por isso que Raimunda faz biscates. É uma mulher forte, uma perseverante nata, mas muito frágil emocionalmente. Desde à infância mantém silêncio sobre um terrível segredo. Sole, sua irmã, é um pouco mais velha. Tímida e medrosa, seu ganha-pão é um salão de cabeleireiro clandestino. Seu marido abandonou-a, partiu com uma freguesa. Desde então, Sole mora sozinha. Paula é a tia das duas e mora na aldeia La Mancha onde toda a família nasceu, uma aldeia varrida pelo vento leste, a causa direta da elevada taxa de loucura registrada na região. O maldito vento é responsável por múltiplos incêndios que devastam a zona a cada verão.

Os pais de Sole e Raimunda morreram um deles. Um domingo de primavera, Sole chama Raimunda para lhe dizer que Agustina (uma vizinha da aldeia) lhe telefonara para lhe informar sobre a morte de sua tia Paula. Raimunda adorava a tia, ma tem medo de ir ao enterro porque, ao voltar de um de seus biscates, encontrou o marido morto na cozinha, com uma faca enfiada no peito. Sua filha lhe confessa que foi ela que matou o pai, que estava bêbado e tentara molestá-la. Para Raimunda, o mais importante é salvar a filha. É evidente que não pode acompanhar Sole ao enterro da tia em La Mancha. A contragosto Sole vai sozinha à aldeia. Entre as mulheres que vieram lhe dar os pêsames, Sole ouve rumores de que sua mãe, que morreu um incêndio com seu pai, teria voltado do

além para cuidar da tia Paula durante os últimos anos. Os vizinhos falam com grande naturalidade do “fantasma” da sua mãe.

Quando volta para Madri de carro, Sole ouve ruídos saindo do seu porta-malas. Uma voz de mulher lhe pede para abri-lo e deixá-la sair, ao mesmo tempo que declara que é sua mãe. O início Sole entra em pânico. Mas acaba por abrir o porta-malas, descobrindo, envolvida em sacos, o fantasma da sua mãe, idêntica a quando era viva, exceto pelos cabelos, agora brancos e desgrenhados, e a pele mais pálida. Sole sobe até os seus aposentos com a mãe e lhe pergunta quanto tempo ela pretende ficar. “Enquanto Deus quiser”, responde o fantasma. Diante da enormidade da resposta, Sole não tem outra alternativa senão coabitar com o fantasma materno e integrá-lo em seu trabalho o salão. Não se atreve a revelar à irmã a situação que está vivendo. Raimunda limitou-se a dizer que Paco, seu marido, deixou-as, e que pressente que ele não voltará. Tenta livrar-se do cadáver do marido, mas não encontra tempo para isso, pois surgiu a oportunidade de um novo trabalho que lhe oferece uma solução para o problema.

As duas irmãs empreendem uma fuga e sobrevivem a situações tensas, melodramáticas, cômicas e comoventes. Safam-se com audácia e mentiras deslavadas. *Volver* é uma história de sobrevivência. Todas as personagens lutam para sobreviver, inclusive o fantasma da avó.

4.3.1 Analisando as cenas

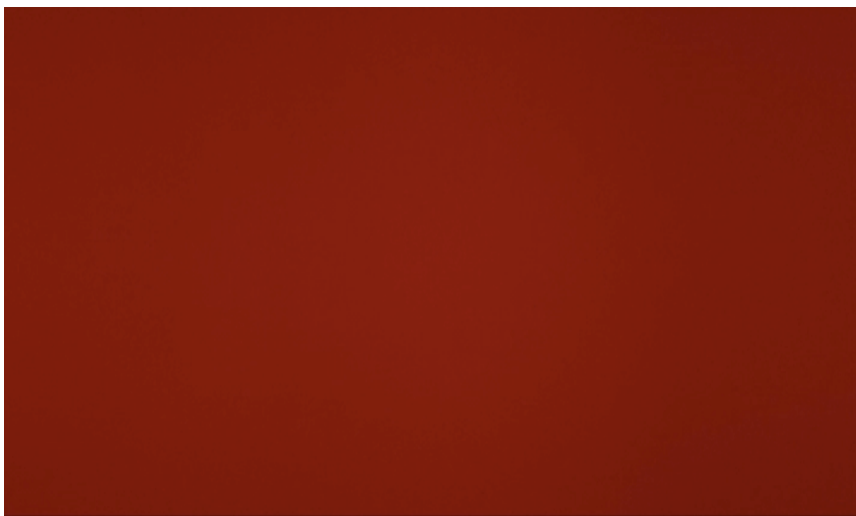


Figura 14



Figura 16



Figura 15



Figura 17

Em *Volver*, Almodóvar recorre da cor vermelha para demonstrar a ruptura que acontece no filme. No início o diretor utiliza de composições não tão chamativas como de costume, um cenário mais sóbrio e figurinos mais discretos. Antes de ocorrer à transição no filme, o diretor mostra em algumas cenas que algo irá acontecer, como exemplo, quando Raimunda e sua filha chegam a casa, o pai desempregado está sentado no sofá e lança um olhar de desejo em sua suposta filha, logo em seguida Raimunda aparece lavando a louça, nessa cena Almodóvar dar uma maior relevância ao mostrar a protagonista lavando a faca que será utilizada no crime.

Após esses indícios, o telespectador já percebe os fatos e fica só esperando o que irá acontecer. Na próxima cena a tela fica toda vermelha (figura 14) depois dessa cena, é possível observar que Almodóvar muda as cores do cenário e do figurino, o vermelho impera com toda a sua força e violência.

Almodóvar utiliza do vermelho para demonstrar um cenário misterioso, como se a cor quisesse falar também com o telespectador. Raimunda e a filha caminham pela rua (figura 17) já com a luz mais avermelhada, detalhe das roupas

e objetos na rua todos em vermelho. Essa mudança vem como um presságio de que algo ruim irá acontecer.

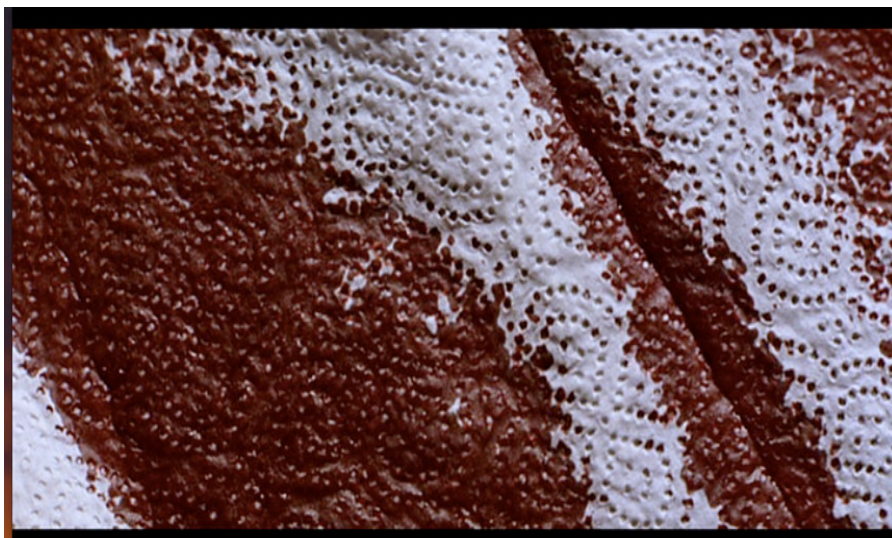


Figura 18

Após ser revelada a cena do assassinato, a cor vermelha assume o papel que Almodóvar estava querendo mostrar desde o início. Desde a ruptura, o vermelho mostrado vinha carregado de tensão e de mistério. Quando Raimunda resolve limpar o sangue do seu marido assassinado e joga as folhas de papéis toalha sobre o sangue, a cor vermelha finalmente é desvendada. Toda a tensão e o mistério são revelados, o close que Almodóvar dar no papel sugando todo o sangue mostra a violência e toda a carga pesada que a cor vermelha carrega com ela.



Figura 19

Nesta cena, Almodóvar compõe o restaurante de Raimunda com vários elementos *kitsch*, o cenário do restaurante com todo o seu excesso de informação. O contraste das cores quentes com as frias complementa a composição desse cenário. Almodóvar consegue passar todo esse sentimento e a cultura espanhola nas cenas filmadas no restaurante. A composição do figurino de Raimunda também é utilizado de elementos *kitsch* que para qualquer pessoa poderia soar vulgar ou brega, mas que para a personagem essa denotação pejorativa de seu figurino não lhe compõe. Além do cenário, Almodóvar utiliza do contraste das cores na sua personagem principal Raimunda como é possível ver na figura 19.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contrastes das cores quentes e frias, os elementos *kitsch* e a sua constante referência à arte pop fazem com que os filmes de Pedro Almodóvar sejam reconhecidos até por quem não conhece as suas obras.

O *Kitsch*, por exemplo, que está sempre presente nas produções de seus filmes como o próprio diretor afirma na entrevista concedida à Frederic Strauss para a composição do livro *Conversas com Almodóvar* o protege de uma possível rejeição do público.

Almodóvar diz que “O *Kitsch* protege meu pudor, e faço questão disso (...)”. Cenas que muitas vezes tratam de assuntos polêmicos ou que possam causar algum tipo de estranheza ao telespectador, Almodóvar consegue compor elementos que transmitam as mensagens de maneira mais suave para o seu público.

O cineasta espanhol nascido em La Mancha, num povoado que as representações das cores eram cheias de paradigmas, lutou contra toda a austeridade de suas origens aplicando a vitalidade das cores nas suas obras. Almodóvar afirma que não tem uma cor preferida, mas é possível observar na maioria dos seus filmes o contraste do vermelho e do azul, que a cada filme ganham significados diferentes. Mesmo sem saber o porquê o vermelho é a cor na qual Almodóvar mais utiliza.

A mais insólita é que na cultura chinesa o vermelho é a cor dos condenados à morte. Isso faz dele uma cor especificamente humana, já que todos os seres humanos estão condenados à morte. Mas o vermelho é também, na cultura espanhola, a cor da paixão, do sangue, do fogo. (STRAUSS, 2008, p.113)

Com o passar do tempo, Almodóvar foi criando uma relação mais firme com as cores. No filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1987), as cores ainda não tinham uma participação tão relevante, o *Kitsch* ocupava a posição principal, como a característica mais visível. Na narrativa a composição dos

cenários e dos figurinos não eram tão chamativos, só ganhavam notoriedade por conta dos elementos *Kitsch*. No filme *Tudo sobre minha mãe* (1999) já é possível perceber a posição que a cor ocupa, além das personagens, as cores contam a sua própria história, complementando o enredo do filme. Já no filme *Volver* (2006), a cor entra com o papel de outra personagem de Almodóvar, que se entrelaça com as histórias das personagens principais para responder perguntas ou contar uma história paralela, complementando o enredo final.

Toda essa riqueza de elementos foi o motivo principal da minha escolha. Com seu estilo irreverente, ele se tornou um dos três maiores cineastas espanhóis, conquistou fãs e consolidou uma marca, os filmes de Almodóvar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

STRAUSS, Frederic. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2008.

MOLES, Abraham. **O Kitsch: a arte da felicidade**, tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EVANS, Peter William. **Mulheres à beira de um ataque de nervos**, tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 4ª ed. São Paulo: Edgard Blücher, 1990.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda., 2003.

McCloud, Kevin. **A escolha das cores: mais de 700 cores escolhidas por um especialista em arquitetura e design**. Lisboa: Editorial Estampa, 2004.

Filmes analisados

Mulheres à beira de um ataque de nervos, Mujeres al borde de un ataque de nervios. Direção e roteiro de Pedro Almodóvar. El Deseo S.A. Espanha, 1987. DVD (89 min.), color.

Tudo sobre minha mãe, Todo sobre mi madre. Direção e roteiro de Pedro Almodóvar. El Deseo S.A. Espanha, 1999. DVD (101 min.), color.

Volver. Direção e roteiro de Pedro Almodóvar. El Deseo S.A. Espanha, 2006. DVD (121 min.) color.

ANEXO 1 – FILMOGRAFIA DO DIRETOR PEDRO ALMODÓVAR

- *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão* (1980);
- *Labirintos de paixões* (1982);
- *Maus hábitos* (1983);
- *Que fiz eu para merecer isto?* (1984);
- *Matador* (1985-86);
- *A lei do desejo* (1986);
- *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1987);
- *Ata-me* (1989);
- *De salto alto* (1991);
- *Kika* (1993);
- *A flor do meu segredo* (1995);
- *Carne trêmula* (1997);
- *Tudo sobre minha mãe* (1999);
- *Fale com ela* (2002);
- *Má educação* (2004);
- *Volver* (2006);
- *Abraços Partidos* (2009).

ANEXO 2 – FICHA TÉCNICA DOS FILMES UTILIZADOS NA ANÁLISE

Mujeres al borde de un ataque de nervios, 1987.

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: José Luis Alcaie. Som: Guiles Ortion. Montagem: José Salcedo. Cenários: Félix Murcia. Música: Bernardo Bonezzi. Canções: “*Soy infeliz*”, cantada por Lola Beltrán, “*Puro teatro*”, cantada por La Lupe. Elenco: Carme Maura (Pepa), Fernando Guillén (Ivan), Julieta Serrano (Lucía), Antonio Banderas (Carlos), Maria Barranco (Candela), Rossy de Palma (Marisa), Kiti Manver (Paulina), Loles León (Cristina) Guillermo Montesinos (motorista de táxi), Agustín Almodóvar (empregado da agência imobiliária). Produção: El Deseo S.A. Duração: 1h35.

Tudo sobre mi madre, 1999.

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Affonso Beato. Som: Miguel Rejas. Montagem: José Salcedo. Música: Alberto Iglesias. Elenco: Cecilia Roth (Manuela), Marisa Pareces (Huma), Candela Peña (Nina), Penélope Cruz (Rosa), Antonia San Juan (Agrado), Rosa María Sardá (mãe de Rosa). Produção: Renn Productions, El Deseo S.A., France 2, Canal +. Duração: 1h40.

Volver, 2006.

Roteiro e direção: Pedro Almodóvar. Produtor-executivo: Agustín Almodóvar. Produtora: Esther García. Música: Alberto Iglesias. Canção: “*Volver*”, cantada por Estella Morente. Montagem: José Salcedo. Diretor de fotografia: José Luis Alcaine. Diretor artístico: Salvador Parra. Desenho de créditos: Juan Gatti. Elenco: Penélope Cruz (Raimunda), Carmen Maura (avó Irene), Lola Dueñas (Sole), Blanca Portillo (Agustina), Yohana Cobo (Paula), Chus Lampreave (Tia Paula), Antonio de La Torre (Paco). Produção: El Deseo S.A. Duração: 2h01.